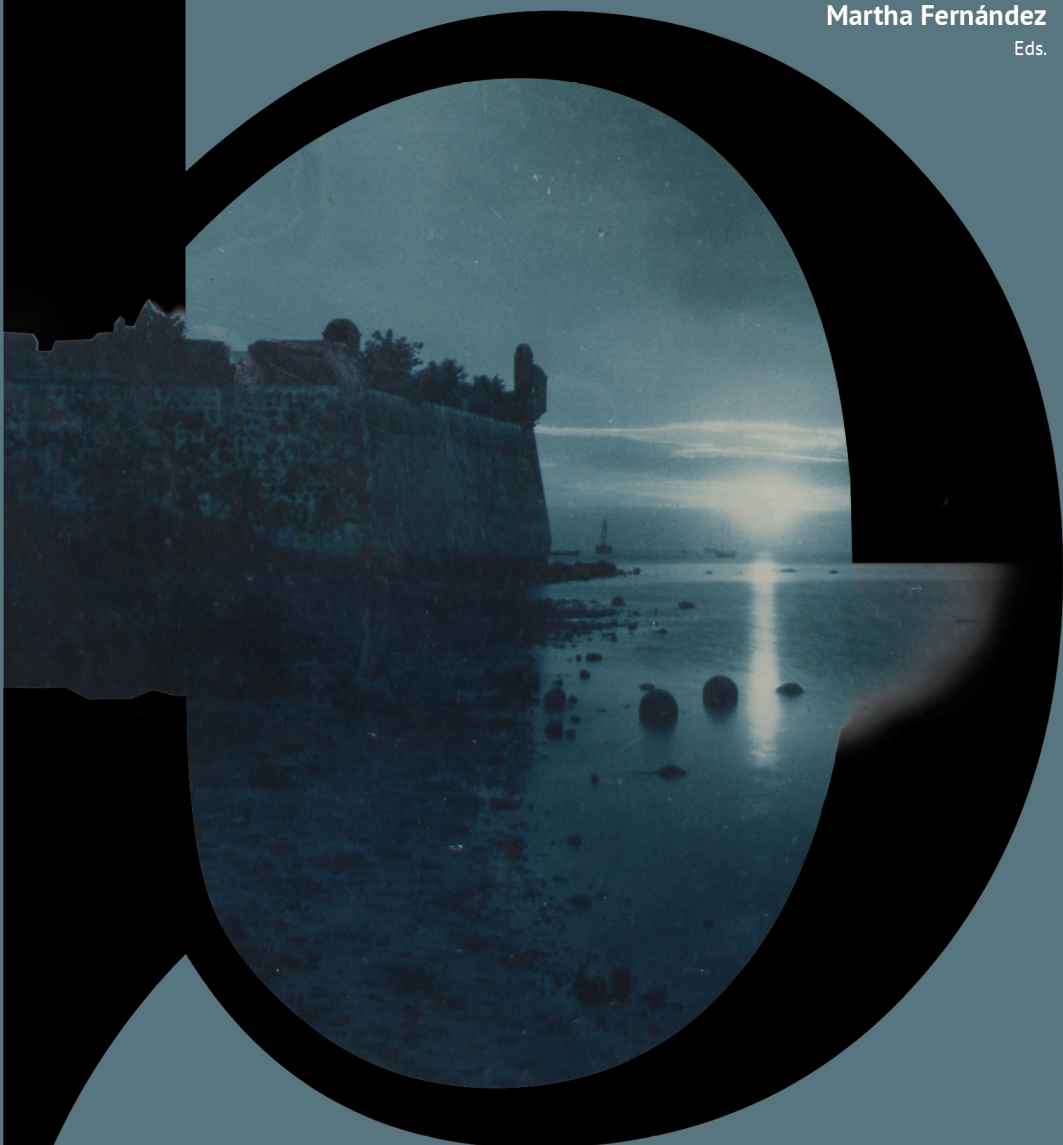


rrc *Torna viaje*

Tránsito artístico
entre los virreinos
americanos y la metrópolis

Fernando Quiles
Pablo F. Amador
Martha Fernández
Eds.



Torna viaje

Tránsito artístico
entre los virreinos
americanos y la metrópolis

Fernando Quiles
Pablo F. Amador
Martha Fernández
Eds.



© 2020

Universo Barroco Iberoamericano

11º volumen

Editores

Fernando Quiles

Pablo F. Amador

Martha Fernández

Director de la colección

Fernando Quiles

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Diseño editorial

Marcelo Martín

Maquetación

Laboratorio de las artes

Imagen de portada

Contraluz. Campeche (México). Fotografía de La Rochester.
Biblioteca Tomás Navarro Tomás. CSIC. Madrid

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

Comité Asesor

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*

Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*

María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*

Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos*

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*

Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*

Macarena Moralejo. *Universidad de Granada, España*

Ramón Mujica Pinilla. *Lima, Perú*

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*

Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de Madrid, España*

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*

Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

Andavira Editora S.L.

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio
Iberoamericanos en Redes / Universidad
Pablo de Olavide

Los textos de este libro han sido dictaminados por pares.

Con el apoyo económico de Grupo de Investigación
“Quadratura” HUM. 647 (PAIDI)

ISBN: 978-84-121881-4-1

Depósito Legal: C 496-2020

1ª edición, Santiago de Compostela y Sevilla, 2020



Índice

Prólogo	9
Elisa Vargaslugo	

Viajes y encuentros de culturas

Trastornos y elipsis en un retrato de tornaviaje: la ductilidad de los mensajes Ilona Katzew	13
Viajeros en América: la construcción de imaginarios múltiples Joel F. Audefroy	33
Viajeros entre Europa y América en el siglo XIX: la percepción del otro Marta Fernández Peña	53
Innocents Abroad? Representations of Aztecs Traveling in Europe in the Age of Discovery Helen Burgos-Ellis	81
Antes de Cortés: La historia de los primeros objetos preciosos de Motecuzoma que llegaron al rey Carlos I de España Erika Escutia	111
Mujeres nobles en la Nueva España, ajuares femeninos de ida y vuelta: Inventario de bienes de doña Juana de la Cerda y Aragón, duquesa de Alburquerque Sarah Serrano y Judith Farré Vidal	135
“Llegó en malísimo estado la estatua de San Luis Gonzaga”. La dificultosa organización del envío de obras de arte en los siglos XVII y XVIII desde Europa a las instituciones jesuíticas de las Américas Corinna Gramatke	149
Búcaros de Guadalajara en San Petersburgo Olga V. Kondakova	175
La grandiosa remesa de 1789 del Obispo Martínez Compañón desde Perú: Arte, Botánica, Zoología, Medicina, Nutrición y mucho más Ana Zabía de la Mata	187

<i>Y habiendo dado cuenta al rey de esta preciosa remesa...</i> El envío de obras artísticas de Lima a Madrid por Baltasar Jaime Martínez Compañón María de los Ángeles Fernández Valle	209
--	-----

Patronos y artistas

El taller de Molero en México. Donaciones para la Catedral Metropolitana Jesús Aguilar Díaz	241
--	-----

Comparación entre Sor Juana Inés de la Cruz y Francisca de Isla y Losada: de México a Galicia a partir de polémicas, versos y sermones (Siglos XVII-XVIII) María Isabel Morán Cabanas	251
--	-----

Antonio de Torres. Mercado, fama y crítica de un pintor guadalupano Francisco Montes González	277
--	-----

Transferencias devocionales, regalos artísticos y objetos curiosos en el ámbito sevillano del barroco (mediados del XVII) Fernando Quiles	303
---	-----

Noticias inéditas sobre el coleccionismo de pintura europea en la Lima borbónica Antonio Holguera Cabrera	335
---	-----

Tras la huella indiana. Patrocinio novohispano en la provincia de Granada Adrián Contreras-Guerrero	355
--	-----

Mecenazgo y patrocinio religioso novohispano en Lebrija (Sevilla) María del Castillo García Romero	391
---	-----

Piezas americanas y virreyes en la corte madrileña. El testamento e inventario de bienes de la marquesa de Gelves Ester Prieto Ustio	403
--	-----

Nuevos datos de los legados de Don Tomás Gallo a la Iglesia de San Mamés de Gallejones (Burgos) José M ^a Sánchez-Cortegana	421
---	-----

Yaravies Quiteños: la colección de piezas musicales que cautivó a Marcos Jiménez de la Espada Francisco Xavier Calle Armijos	455
--	-----

Devociones viajeras

Pedro López Calderón: pintura y devoción en la órbita del tornaviaje José Ignacio Mayorga Chamorro	471
De Camariñas a Cuzco: La imagen de Nuestra Señora del Monte Farelo, protectora de navegantes Rocío Bruquetas Galán	491
La iconografía de la Venerable Madre María de Jesús de Puebla de los Ángeles y su traslado a Europa: un lienzo del convento de San Carlino alle Quattro Fontane de Roma Sergio Ramírez González	511
Escenas de la vida de Cristo, una serie pictórica realizada por Nicolás Correa: las singularidades de un conjunto técnicamente excepcional Rafael Romero Asenjo y Adelina Illán Gutiérrez	533
El mestizaje de las artes en la Semana Santa hispanoamericana y española Mariano Cecilia Espinosa y Gemma Ruiz Ángel	547
La capilla de Nuestra Señora de Guadalupe de México, del antiguo convento de San Agustín (Sevilla): el Capitán Domingo de Rojas y el genovés Juan Bautista Cavaleri (ss. XVII-XVIII) Francisco J. Gutiérrez Núñez y Salvador Hernández González	565
Ventanas de Cádiz que miran a ultramar. Arte guatemalteco en el convento del Rebaño de María y su reflexión como obra múltiple Pablo F. Amador Marrero	591
La recepción de crucificados ligeros novohispanos en Castilla y León: nuevos ejemplos y perspectivas Ramón Pérez de Castro y Pablo F. Amador Marrero	623
Elisa Vargaslugo y la historia del arte colonial mexicano Consuelo Maquívar	669
Epílogo. <i>Por marzo del diecinueve sería...</i> Fernando Quiles, Pablo F. Amador y Martha Fernández	673

Dedicado a Elisa Vargaslugo

Prólogo

Dra. Elisa Vargaslugo

Investigadora emérita del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (México)

La atenta invitación a prorrogar este importante volumen me es gratificante por diferentes causas. Primero está el hecho de leer y aprender de los más recientes estudios en cuanto a una línea de investigación que siempre me han interesado: el patrimonio americano conservado en Europa y especialmente en España. A su vez, me trae gratos recuerdos en los que ahora me apoyaré brevemente para destacar el alcance e importancia del tema y sus reflejos en nuestra bibliografía, todo lo cual auguro que ocurrirá también con esta amplia y variopinta compilación de interesantes ponencias.

Referiré primero a mi añorado colega Francisco de la Maza —ilustre especialista del arte novohispano y de los primeros especialistas cualificados— quien, hace ya casi sesenta años, al regresar de uno de sus viajes me compartía con entusiasmo algunos de sus singulares descubrimientos. Entre ellos descollaba la sorpresa y lo importante del rico legado de plata labrada donada a la prioral de El Puerto de Santa María, Cádiz, por el “General don Juan Camacho Gaina, quien había sido Caballerizo Mayor del Virrey Conde de Paredes [...] y además Alcalde Mayor de la Ciudad y Minas de San Luis Potosí”; todo lo anterior el autor lo dejó en su precioso texto: *Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía* (1963). En paralelo, mis propios viajes de investigación y el ser mexicana me proporcionaron en ocasiones el privilegio de acceder a lugares que en aquel entonces no interesaban tanto en España. Recuerdo con afecto al estricto sacerdote castellano que nos abrió la capilla donde reposan los restos del ahora beato Juan de Palafox y Mendoza en la catedral de Burgo de Osma; y no tan lejos, en Ágreda, también en Soria, el impresionante cúmulo de diferentes obras americanas que recibió a lo largo del tiempo el convento de las concepcionistas donde Sor María de Jesús vivió y quedaron sus



Juan Correa, México. *Cristo recogiendo sus vestiduras tras la flagelación confortado por los ángeles*. Óleo sobre lienzo, hacia 1700, Carteia Fine Arts, Madrid. Fotografía cortesía de Carteia Fine Arts.

despojos corporales. Por otra parte, también el hecho de lo que fue una dilatada lucha para ver primero y estudiar luego, una pintura de Juan Correa (1646-1716), artista novohispano al que he dedicado gran parte de mi carrera. Gracias a un joven al que vaticiné un gran futuro, lo cual se cumplió con creces, el doctor Manuel Arias, pude finalmente llegar a la pintura, una espléndida representación de la Virgen de Guadalupe que, incompresiblemente sigue hoy en los depósitos del Museo Nacional de Escultura, en Valladolid. De su importancia dan fe no sólo los estudios que le hemos dedicado desde México, sino también las múltiples ocasiones que ha sido parte de diversas exposiciones a lo largo de las últimas décadas.

Si en las líneas anteriores hablé de algunos resultados de mis primeros y posteriores viajes a España, ahora recordaré los más recientes. En uno de ellos, además de cumplir con los compromisos académicos, llegué hasta el sur de Francia para contrastar la documentación descubierta sobre otro de esos personajes que han estado presentes en mi vida académica, el generoso minero José de la Borda, quien nos dejó el soberbio conjunto de la parroquia de Santa Prisca, en Taxco, tema de mi tesis doctoral. Aquellos documentos, incorporados en la —por ahora— última reedición de mi libro, vinieron a proyectar luz sobre aspectos que hasta el momento no pasaban de ser meras conjeturas y

algunas hipótesis. Finalmente, el último de mis viajes, centrado sobre todo en las islas Canarias, me constató, además de la afinidad americana del Archipiélago, un patrimonio indiano que ayer y hoy nos sigue ofreciendo referencias cardinales.

Antes de dar paso a las líneas que tributaré a los estudios que aquí se recopilan, me permito aludir a un último ejemplo de cómo este particular patrimonio conservado fuera de las fronteras de mi país —y por ello exponentes del *tornaviaje* que nos ocupa—, sigue siendo constante, y, en muchas ocasiones, de referencia obligada para nosotros. Las noticias de este caso nos llegaron el año pasado de una subasta en Francia, si bien ahora la obra a la que me referiré está en una galería de Madrid (*Carteia Fine Arts*). Se trata de un interesante lienzo firmado por el ya señalado Juan Correa, que estimo como una particular representación del momento posterior a los azotes infligidos a Cristo, acompañado por diferentes ángeles. Además de ampliar la ya de por sí generosa nómina del maestro mulato, hace efectivo lo que décadas atrás comencé a evidenciar en cuanto a los posibles vínculos de su pintura con el texto *Mística Ciudad de Dios* de la ya referida sor María Jesús de Ágreda (1670). El elocuente ejercicio de leer frente al lienzo los pasajes (1336-1339) que la venerable relató en detalle de este particular momento de la Pasión, además evidenciar la fuente de la que se nutrió Correa, también nos pone atentos a otras reflexiones. Entre éstas, y tras revisar la bibliografía, rebatimos las aseveraciones que de forma reiterada marcan la dependencia en la pintura novohispana de este pasaje pictórico con la plástica andaluza; además, pone de manifiesto la indudable capacidad de los pintores virreinales para resolver, según los referentes —aquí la literatura mística—, fórmulas novedosas afines a la piedad y gustos novohispanos.

Con los anteriores ejemplos, he querido apuntar algunas contribuciones cercanas de cómo el *tornaviaje* artístico ha repercutido en el arte novohispano, pero también para el español. Como siempre he dicho, durante tres centurias fuimos, con nuestras particularidades, amparados bajo los mismos preceptos. Ahora, sin perder de vista aquellos imprescindibles volúmenes de *México en las colecciones del Mundo*, cuyos números de arte virreinal coordiné en 1994, y que en su medida son predecesores de lo que aquí se trata, termino con algunas reflexiones generales de lo que acontece en las siguientes páginas, animando al lector a zambullirse en ellas.

De entrada, quiero felicitar por el alto nivel de las investigaciones y calidad de la publicación a los diferentes autores, lo cual hago extensivo a los editores. En general, son claros exponentes de los variados intereses por los que discurre la actual Historia del Arte, a la que no es ajena la que concierne a los virreinos americanos. Entre esas miradas, son siempre imprescindibles las que nos relatan los estudios centrados en las fuentes documentales primigenias o vinculantes. Del mismo modo, los que buscan otros ámbitos de aproximación, como los que se derivan de la literatura o la medicina. En algunos casos, son sustantivas las aportaciones que se centran en artífices puntuales, al igual que aquellas otras que suman en el conocimiento del arte para geografías que siguen rezagadas pese a lo mucho que de ellas se tiene que decir. Encontrarán ejemplos singulares, que evidencian las múltiples formas de aproximación y que, en algunos casos, nos hablan directa o indirectamente de los diferentes protagonistas que están asociados a las piezas; donantes, artistas, templos, devociones, etc.

También, son cada vez de mayor importancia los acercamientos a las obras desde lo que el ojo no percibe, pero están en ellas. Para ello, reclaman su protagonismo los estudios científicos y, a la par, lo mucho que tienen que decir los especialistas, principalmente los restauradores. Como verán, entender la materialidad, los procesos técnicos, materiales, su producción y hasta los palpables cambios a los que algunas fueron sometidas, enriquecen sustancialmente nuestro ámbito de estudio.

Con todo, sólo me falta reiterar mi más sincero agradecimiento por pensar en mi persona para prologar este volumen. He aprendido de todos y cada uno de los textos que aquí se aglutinan: son interesantes aportaciones de las que, estoy segura, tendrán pronto sus respectivos y merecidos ecos en la Historia del Arte Virreinal.

El mestizaje de las artes en la Semana Santa hispanoamericana y española

The miscegenation of arts in Spanish-American and Spanish easter

Mariano Cecilia Espinosa

Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Murcia. España

mariano.cecilia@um.es
orcid.org/0000-0002-8524-1991

Gemma Ruiz Ángel

Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela. España

gemmaruizangel@gmail.com
orcid.org/0000-0003-2753-2069

Resumen

La llegada de los españoles al Nuevo Mundo conllevó la implantación de costumbres y tradiciones religiosas en suelo americano como fueron las procesiones de Semana Santa características del quinientos fundamentadas en la disciplina pública. Su evolución en España hacia procesiones catequéticas con el protagonismo de los grupos escultóricos se repitió durante los siglos XVII – XIX en Nueva España y en el Virreinato de Perú donde fueron un elemento relevante en el proceso de evangelización indígena. Este mestizaje social, cultural y artístico no sólo se produjo en los territorios americanos, ya que en España el arte hispanamericano llegará a las escenificaciones públicas de Semana Santa con la introducción de escultura ligera con caña de maíz o en coral, y posteriormente, con mejoras estéticas en las cruces de nácar y carey de los nazarenos que variaron sorprendentemente la estética de la procesión barroca y rococó.

Palabras clave: Semana Santa, Hispanoamérica, evangelización, mestizaje, arte.

Abstract

The arrival of the Spaniards in the New World led to the implantation of religious customs and traditions on American soil, such as the Holy Week processions characteristic of the five hundred based on public discipline. His evolution in Spain towards catechetical processions with the prominence of the sculptural groups was repeated during the seventeenth-nineteenth century in New Spain and in the Viceroyalty of Peru where they were a relevant element in the process of indigenous evangelization. This social, cultural and artistic miscegenation not only occurred in the American territories, since in Spain Spanish-American art will arrive at the public stages of Holy Week with the introduction of light sculpture with corn or coral cane, and later, with aesthetic improvements in the nacre and hawksbill crosses of the Nazarenes that surprisingly varied the aesthetics of the Baroque and Rococo procession

Key Words: Holy Week, Latin America, evangelization, miscegenation, art.

En este trabajo se analiza la adopción a partir del siglo XVI en Hispanoamérica de una de las tradiciones y costumbres de mayor arraigo de la religiosidad popular en España, las procesiones de Semana Santa como instrumento de predicación de la fe cristiana en el Nuevo Mundo. Si bien en los antiguos territorios de las coronas de Castilla y Aragón las expresiones públicas pasionarias nacieron en la segunda mitad del quinientos como fruto de la convergencia de devociones y prácticas de penitencia pública de siglos anteriores, pero significativamente, como reacción a la reforma protestante, su asimilación en tierras americanas tuvo connotaciones singulares al ser un elemento de especial interés en el proceso evangelizador indígena que abarcó desde el ámbito material, —la arquitectura de la evangelización—, hasta las expresiones intangibles, principalmente aquellas manifestaciones de carácter público que fomentaban la catequesis y fortalecían de forma simbólica el estatus firmemente establecido de las élites españolas¹.

Por otra parte, dentro de la idea de tornaviaje, se estudian las influencias hispanoamericanas en las procesiones de Semana Santa españolas, principalmente evidenciadas con la llegada de piezas artísticas que contribuyeron a la fusión de estéticas de distintas culturas en imágenes devocionales y en objetos decorativos que fueron considerados como muy preciados por las cofradías y hermandades, enriqueciendo a partir del siglo XVI los cortejos procesionales, como ejemplifican los crucificados realizados en pasta de caña de maíz o las cruces de nácar y carey, propias de las efigies de Jesús Nazareno, procedentes de Nueva España que se conservan actualmente en distintas poblaciones de la geografía peninsular².

El nacimiento de las procesiones de Semana Santa en España: la estética penitencial

Los orígenes de las cofradías de la Pasión o de Semana Santa en el ámbito peninsular han sido estudiados principalmente por José

1. Entre las celebraciones más importantes destacamos las procesiones de Semana Santa, el Corpus Christi, las entradas públicas de obispos, arzobispos y virreyes o el paseo del Pendón Real, por citar algunos de los ejemplos más destacados que constituyen un patrimonio inmaterial único necesitado en muchos casos de protección jurídica de carácter patrimonial.
2. Estas obras llegadas desde América ponen de manifiesto la aceptación de estéticas distintas al barroco español, así como el prestigio de las mismas. La integración de distintas concepciones estéticas en este caso en las expresiones artísticas vinculadas a las procesiones de Semana Santa derivó en un mestizaje de las artes.

Sánchez Herrero³ quien ha planteado diferentes hipótesis sobre esta problemática historiográfica aunque centradas singularmente en los territorios castellanos. No obstante, sus propuestas para explicar las causas del nacimiento de las expresiones pasionarias en Castilla han sido corroboradas por Navarro Espinach para las cofradías de los reinos de la corona de Aragón, en donde se sigue prácticamente un mismo modelo de asociaciones religiosas que exteriorizaban su fe por las calles de las ciudades durante los días de Jueves o Viernes Santo, en un primer momento con un carácter estrictamente penitencial y desarrollando durante todo el año labores de asistencia social y caridad con los más desfavorecidos⁴.

Los resultados de estos estudios se podrían sintetizar en un origen ligado al nacimiento a partir del siglo XIV de distintas cofradías de corte penitencial con la advocación de la Vera Cruz, como resultado de la confluencia y la propia evolución de las devociones a la Santísima Cruz y a la Sangre de Cristo en los territorios hispánicos de la Edad Media, fuertemente revitalizadas por las cruzadas y el ideal de la reconquista, donde el componente eucarístico también jugó un papel fundamental. A estas devociones confluye el movimiento de los disciplinantes promovido por el dominico San Vicente Ferrer que será otro de los elementos básicos para la configuración en el siglo XVI de las cofradías de Pasión y las procesiones de Semana Santa, dada la generalización de la disciplina como forma de expiación pública a partir de las predicaciones del santo valenciano⁵.

3. Sánchez Herrero, J. “El origen de las cofradías de Semana Santa o de Pasión en la península ibérica”, *Temas Medievales*, 6, Primed – Conicet, Buenos Aires, 1996, pp. 31-79.

Sánchez Herrero, J. Pérez González, S. M. “La Cofradía de la Preciosa Sangre de Cristo de Sevilla. La importancia de la devoción a la Preciosa Sangre de Cristo en el desarrollo de la devoción y la imaginería de la Semana Santa” en Aragón en la Edad Media, XIV-XV, 1999, homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros, tomo II, pp. 1429-1445. Véase también Sánchez Herrero J. (editor), *Reglas de hermandades y cofradías andaluzas. Siglos XIV, XV y XVI*, Universidad de Huelva, 2002. Sánchez Herrero, J. *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999.

4. Navarro Espinach, G. “Las Cofradías de la Vera Cruz y de la Sangre de Cristo en la Corona de Aragón (siglos XIV – XVI)”, *Anuario de estudios medievales*, no 36, 2, 2006, pp. 583 – 611. La función social de estas cofradías en los territorios de la corona aragonesa era la asistencia espiritual y material a los reos de muerte, —ajusticiados—, así como a los desamparados y pobres de solemnidad, a los que se les daba sepultura y lugar de enterramiento. Gómez Urdañez, J. L., *La Hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza. Caridad y ritual religioso en la ejecución de la pena de muerte*, Zaragoza, Asociación para el Estudio de la Semana Santa, 2004.

5. El movimiento de los disciplinantes surgió en Italia durante la segunda mitad del siglo XIII, y se extendió a buena parte de Europa y en concreto, en nuestra zona geográfica por el dominico valenciano San Vicente Ferrer.

Esta tipología de cofradías dio origen a las procesiones públicas de Semana Santa, prevaleciendo en Castilla el título de la Vera Cruz, mientras en los reinos de la Corona de Aragón la denominación de la Sangre de Cristo fue adoptada preferentemente, esta advocación se extendió por todo su territorio con la masiva fundación de cofradías en sus principales ciudades. Sánchez Herrero, señala que ambos tipos son iguales, un mismo modelo de cofradía bajo advocaciones diferentes, pero relacionadas entre sí, que en algunos casos se encontraban unidas⁶. La eclosión de las cofradías de pasión y de las procesiones pasionarias tiene un marco muy concreto, la contrarreforma, y por tanto, a partir de la aceptación de las directrices emanadas por Trento, en donde se potenció el culto público a las imágenes y la exteriorización pública de la fe.

Estas hermandades primitivas de la pasión también se conocen como de los disciplinantes en relación a la citada actividad de los penitentes que se flagelaban públicamente en sus procesiones y que caracterizaban la estética de los cortejos procesionales⁷. En toda la península, —Castilla, reino de Aragón y sus posesiones mediterráneas—, así como en la recién descubierta América, surgirán cofradías de esta índole con un carácter eminentemente penitencial y de mortificación⁸.

Procesiones de disciplinantes en Nueva España: las tradiciones españolas en el Nuevo Mundo

Desde los primeros momentos de la conquista la celebración de la Semana Santa fue de especial significación para los conquistadores. El propio Cristóbal Colón mandó en 1505 a su hijo don Diego que procurara en Semana Santa el perdón para dos reos⁹. En poco tiempo, a las celebraciones oficiales de la Iglesia se sumaron las costumbres y tradiciones más populares como es el caso inequívoco de las procesiones de Semana Santa, cuya implantación en tierras americanas es paralela a su nacimiento en España.

6. Sánchez Herrero, J. “El origen de las cofradías de Semana Santa o de Pasión en la península ibérica”, *op. cit.* pp. 31-79.

7. La visión de los disciplinantes fue tratada por algunos artistas contemporáneos como Pieter Van Laer en su obra “los flagelantes” (siglo XVII), conservada en la Pinacoteca antigua de Múnich (Alemania).

8. Cecilia Espinosa, M. *La Semana Santa de Orihuela. Arte, Historia y Patrimonio Cultural*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2014.

9. Carta de Colón a su hijo Diego: perdón para dos reos. Archivo General de Indias, (en adelante A. G. I.). PATRONATO, 295, N. 60.

En este sentido, de forma prácticamente mimética, se desarrollan las procesiones de Semana Santa en Hispanoamérica y la metrópoli, tanto desde el punto de vista cronológico como en las formas y prácticas devocionales, con la organización a partir de la segunda mitad del siglo XVI de procesiones públicas el Jueves o Viernes Santo, donde participan imágenes aisladas, con la presencia de penitentes de sangre como principal característica, y que constituye lo que se ha denominado como la estética penitencial. En este sentido, en fechas muy tempranas, ya se tienen noticias de la existencia de procesiones de disciplina pública en la propia capital de Nueva España, así como de los problemas que ya suscitaba desde las primeras décadas de su establecimiento, es el caso de la Cofradía de los Negros de México que fue prohibida en 1575 por el virrey de Nueva España, Martín Enríquez, por los inconvenientes que generaba de acuerdo al informe del procurador Juan Vázquez de Salazar¹⁰.

De nuevo, en 1583, se tienen referencias de procesiones de penitencia en Semana Santa en la capital novohispana, cuando se publicó una Real Cédula al virrey de Nueva España, Lorenzo Suárez de Mendoza, conde de Coruña, y al arzobispo de México, Pedro Moya de Contreras, para asumir la petición de los indios del barrio de San Pablo, en la que pretendían salir en procesión cada Jueves Santo y Pascua de Resurrección de la iglesia de la citada barriada, donde se le administraban los sacramentos, en lugar del convento de San Francisco, dado que le producían graves inconvenientes motivados por la larga distancia entre ambos conventos. Estos problemas estaban causados por el largo recorrido de vuelta, pues los penitentes de las procesiones volvían azotados y solían enfermar o en algunos casos llegaban incluso a morir por la pérdida de sangre¹¹.

Este documento es relevante en tanto que muestra la adopción en los territorios americanos de los cortejos de disciplinantes como formas de escenificación de la Pasión de Cristo, en donde los penitentes querían emular en su propio cuerpo el sufrimiento de Jesús camino del Gólgota mientras contemplaban las sagradas imágenes. Por otro lado, la composición popular e indígena de las cofradías, tanto en el caso anterior de la Cofradía de los Negros como en el último ejemplo,

10. Real Cédula a Martín Enríquez, virrey de nueva España, para que prohíba la procesión de disciplina de la cofradía de los negros de la ciudad de México, por los inconvenientes que genera, como ha informado el procurador general Juan Vázquez de Salazar. A. G. I., MÉXICO, 1090, L.8, f. 42 v - 43 r.

11. A.G.I., MÉXICO, 1091, L.10, f. 235 v.

cuando se hace referencia a los peticionarios, y se les cita como “los indios del barrio de San Pablo¹²”.

La práctica de la disciplina pública se mantuvo a lo largo del siglo XVII. En este sentido, en 1698 de nuevo se documenta esta práctica en tierras novohispanas, en concreto en Oaxaca, donde se celebraba una procesión anual de penitencia que organizaba la Cofradía de la Humildad y Paciencia de Nuestro Señor Jesucristo y San Juan Bautista, —instituida y fundada en la iglesia del convento de San Agustín de Antequera de Oaxaca—, en ella participaba la imagen del “Ecce Homo¹³”, una de las iconografías predilectas en España, protagonista de los cortejos de disciplinantes.

En cuanto a las imágenes prevaleció el uso de las esculturas realizadas en caña de maíz, material y técnica que daba continuidad a la tradición artística prehispánica adaptada a los nuevos encargos cristianos, en muchos casos propiciados por los propios misioneros como fue el caso de Vasco de Quiroga que posibilitó el mantenimiento de las tradiciones artísticas heredadas, en su caso en la región de Michoacán¹⁴. En este sentido, fueron muy relevantes en el proceso de evangelización dado que la adoración de dioses en el sustrato cultural prehispánico propició la asimilación de la doctrina cristiana con mayor facilidad.

Si en los territorios peninsulares las imágenes fueron extremadamente realistas mediante el uso tallas de vestir o de devanadera con profusión de postizos, para lograr el realismo que la escenificación de la procesión requería, así como la elección premeditada de las iconografías y su efectismo durante la puesta en escena con especial protagonismo de las tallas de Jesús Nazareno, —que con su movimiento parecían caminar sobre los fieles—, Cristo Crucificado, el Ecce – Homo o la Virgen de luto, en Hispanoamérica se siguieron las mismas pautas con las peculiaridades autóctonas, como la ya mencionada técnica de la caña de maíz, o la estética especialmente sangrante y dolorosa de las esculturas.

Al igual que en España, fue habitual incluir al final de las procesiones el ritual del desenclavamiento y el entierro de Cristo, para lo que se emplearon imágenes con movimiento en los brazos, que posibilitaban

12. *Ibidem*.

13. A.G.I., MP - BULAS_BREVES, 473.

14. Amador Marrero, Pablo. *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI - XVII. Historia, análisis y restauración*, tesis doctoral, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2012, p. 66.

a través de la teatralización, que lo sagrado se transformara en real a ojos de los indígenas y que, por tanto, el proceso evangelizador fuese más efectivo. Estas costumbres españolas se documentan en pinturas murales como las conservadas en el convento dominico de San Juan Teitipac en Oaxaca, donde se pinta el ritual que se cita con la presencia de los religiosos y el empleo de un cristo crucificado articulado.

Como se puede comprobar, estas prácticas de penitencia o los rituales del desenclavamiento, fueron generalizadas durante siglos en los territorios novohispanos al igual que en España. En este sentido, las prohibiciones reales, la oposición de los ilustrados y de la Iglesia más instruida, no lograron erradicar estas costumbres que se mantuvieron a lo largo de los siglos XVIII y XIX, tal como evidencia el propio Francisco de Goya en dos obras de relevancia “Procesión de Disciplinantes” (1808 – 1812), —conservada en la Real Academia de San Fernando en Madrid—, y “Escena de disciplinantes” (hacia 1808), —que se expone en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires—, o en referencias escritas de viajeros como es el caso de la descripción que realiza José María Blanco White de la Semana Santa sevillana de 1822: “Hace exactamente cuarenta años fue prohibida por orden del gobierno la repugnante exhibición de gente bañada en su propia sangre. Aquellos penitentes procedían de las clases sociales más abyectas. Vestían enaguas de lino, capirotos, antifaces y unas camisas que exponían a la vista la espalda desnuda, todo ello de color blanco. Antes de incorporarse a la procesión se herían la espalda y ya en ello se azotaban con disciplinas hasta hacer que la sangre corriera por sus hábitos¹⁵”. En este sentido, esta escena popular de la Semana Santa de Sevilla fue pintada en 1890 por Joaquín Turina y Areal en su obra: “Martínez Montañés contemplando la salida procesional del Señor de Pasión¹⁶”, en donde se muestra a los flagelantes saliendo en procesión junto al Nazareno de la Hermandad de la Pasión, mientras las gentes caen arrodilladas ante su paso, tal como había pintado Goya décadas antes en su “Procesión de disciplinantes”.

Del mismo modo debió suceder en América, dado que en diversas poblaciones se mantienen inalterables las procesiones de disciplina, son los casos de Taxco en Guerrero, —donde predominan los denominados “empalados”—, o en la Semana Santa de Tzintzuntzan en Michoacán, donde perviven los penitentes que se flagelan antes las distintas imágenes de Cristo Crucificado realizadas en caña de maíz,

15. Blanco White, José María. *Cartas de España*. Alianza, Madrid, 1977, p. 222.

16. Óleo sobre lienzo. Hermandad de Pasión. Sevilla

—“la procesión de los Cristos ligeros”—, entre los que destaca por su devoción popular “el señor del santo entierro”, una efigie de caña de maíz y goznes, —por tanto, con movimiento—, realizada en el siglo XVI. La penitencia corporal se completa con el uso de grilletes en los tobillos que según la tradición pertenecieron a los conquistadores españoles y que custodian con sumo cuidado el Consejo de Ancianos. Más allá de México se practica en Santo Tomás (Colombia) o el Jueves Santo en Filipinas, por citar algunos ejemplos destacados.

Mientras, en España se han conservado de forma residual en pequeñas poblaciones como San Vicente de la Sonsosierra (La Rioja), donde se celebra la procesión de Jueves Santo, conocida popularmente como “los picaos” que mantiene las costumbres y tradiciones de las primitivas procesiones de Semana Santa, con la presencia de flagelantes e imágenes de vestir de gran sencillez¹⁷, o en Valverde de Vera (Cáceres), en donde participan los tradicionales “empalaos”, un tipo de penitencia documentada en las antiguas procesiones y pintada por el propio Goya en su ya referidas obras sobre esta temática, que también perdura como se ha citado en Taxco (Guerrero).

Para cerrar este apartado queremos incidir en la extensión y generalización de estas prácticas penitenciales que traspasaron las fronteras americanas y españolas a partir de las labores de evangelización fomentadas por los franciscanos por ejemplo en Japón. En este sentido, se documenta como eran las procesiones de Semana Santa en puerto de Vocojiura en el año 1553: “El Jueves Santo por la tarde vinieron muchos disciplinantes con sus túnicas negras y coronas de espinas en las cabezas, los cuales hacían delante del Santísimo Sacramento coloquios tan tiernos con sus palabras y las lágrimas que derramaban movían a cuantos estaban en la iglesia a hacer lo mismo. Venida la noche, salió una procesión muy solemne de disciplinantes desde la iglesia hasta la Cruz, acompañándola los demás cristianos con sus velas encendidas y rosarios en las manos, de manera que unos iban derramando sangre y los otros lágrimas de devoción: espectáculo por cierto para despertarla muy grande a quien mirara con atención, cuan pocos días antes había sido el demonio adorado en aquel lugar ...¹⁸”.

17. Fernández Mendoza, Javier. Moraza Martínez, Rafael. “La Cofradía de la Santa Vera Cruz de los Disciplinantes: “los picaos” de San Vicente de la Sonsosierra (La Rioja)”, *La Semana Santa en las culturas de los confines de la cristiandad oriental y occidental*, actas del Congreso Internacional celebrado en Varsovia del 15 al 20 de mayo de 2006, Asociación para el Estudio de la Semana Santa, Zaragoza, pp. 83 - 93

18. Reyes Manzano, Ainhoa. “Cofradías y Semana Santa en el Japón de los Samuráis”,

La procesión barroca

En España, los antiguos cortejos penitenciales son sustituidos paulatinamente a partir del siglo XVII por procesiones de carácter narrativo donde comienzan a incorporar grupos escultóricos con la finalidad de dotar de un carácter más catequético a la procesión de Semana Santa, así como se produce la transformación de las denominadas procesiones de penitencia o de la sangre en escenificaciones del Santo Entierro de Cristo, con la presencia al finalizar la narración de la representación de Cristo Yacente acompañado por el dolor de su madre en la tradicional efigie de la Virgen de la Soledad, en muchos casos dando continuidad a la escenificación previa de un descendimiento con crucificados articulados.

En América se documenta el mismo proceso evolutivo. Un buen ejemplo de esta transición a la procesión barroca se puede entrever en un documento que describe como eran las procesiones de Semana Santa en la ciudad de Panamá hacia 1634. En aquel momento, se celebraban cuatro procesiones durante la Semana Santa: el Martes Santo en la noche salían los mulatos, hijos de españoles, con la insignia de San Juan Evangelista, el Miércoles Santo por la noche una procesión de nazarenos, el Jueves Santo “la de la Veracruz de Sangre”, y el Viernes Santo el Santo Entierro de Cristo con la imagen de la Soledad de la Virgen¹⁹. El escrito donde se detallan estas procesiones hace referencia a la petición del gobernador Sebastián Hurtado de Corcuera para unificar los cuatro cortejos procesionales en los dos que se celebraban Jueves y Viernes Santo, insistiendo en que fuesen de día “... como se acostumbra en la Corte de Vuestra Majestad y en todas las demás partes de sus dominios”, para evitar los inconvenientes que se producían.

Esta carta es un testimonio muy relevante que evidencia la pervivencia de las procesiones de disciplina bien entrado el siglo XVII y la transición que se está produciendo hacia la procesión estamental o barroca, ejemplificada en la escenificación del Santo Entierro de Cristo donde todas las clases sociales se dan cita en jerarquía y orden social. Como se puede comprobar, en Panamá coexisten en ese momento ambos tipos de procesiones, y su gobernador propone su mantenimiento unificando con otras que se celebraban los días previos por las causas ya citadas y porque a su juicio era “... muy gran embarazo en República tan pequeña como esta ocupar la mayor parte de la semana en proce-

Tercerol, Cuadernos de investigación, nº 12, 2005, pp. 45 – 74.

19. A.G.I. PANAMÁ, 19, R. 1, N. 2,

siones²⁰. La coexistencia de ambas tipologías de procesiones también se documenta en Guadalajara cuando con motivo de una Real Cédula a fray Felipe Galindo y Chaves, obispo de Guadalajara, sobre la oposición que hacía el anterior obispo Juan de Santiago de León Garabito desde 1686 a las procesiones que salían en ella, exceptuando a las del Entierro y Sangre de Cristo, a cargo de los cabildos eclesiástico y secular, se ordenaba en que en Semana Santa puedan salir todas las procesiones que acostumbran²¹.

La participación indígena en la organización de las procesiones de Semana Santa es amplia y demuestra por un lado, el sólido proceso de evangelización que se había llevado a cabo, y por otra parte, el carácter popular de estas manifestaciones, alejadas como en España de la liturgia oficial de la Iglesia. Por ejemplo, en Charcas en el año 1660, se encargó un informe para estudiar si convendría moderar la disposición de las procesiones que hacen los indios en la villa de Potosí los días de la Cuaresma y Semana Santa, y sobre los inconvenientes que podrían resultar de reformar la costumbre celebrarlas de noche²². Estos problemas parece ser radicaban en los escándalos que se producían por su carácter nocturno y para evitar los desordenes se dispuso que se realizasen de día "procurando que durante las mismas se evite profanaciones, que los gastos de los indios sean moderados y que no haya embriagueces, ni hurtos de indios"²³. El asunto de la nocturnidad de las procesiones y las problemáticas que conllevaba es generalizado. De igual modo, en Quito (Ecuador) se prohibió que la cofradía de la Soledad, instituida en el convento de Santo Domingo, no procesionara en la noche del Viernes Santo como era costumbre en los últimos años, sino que lo hiciese de día.²⁴.

A finales del siglo XVII, se documenta en distintas poblaciones españolas la inclusión de esculturas alegóricas relacionadas con la mortalidad, en un primer momento abriendo las procesiones y con una finalidad claramente intencionada para provocar en el espectador la reflexión propia e íntima ante la fugacidad de la vida y la presencia

20. *Ibíd.*

21. A.G.I. GUADALAJARA, 232, L. 8, f. 153r - 155v.

22. A.G.I. CHARCAS, 416, L. 5, f. 207r - 208r. Real Cédula al arzobispo de la iglesia metropolitana de la ciudad de la Plata, en la provincia de los Charcas, del Consejo de Su Majestad

23. A.G.I. CHARCAS, 416, L. 5, f. 208r - 209v. Real Cédula a don Gómez Dávila, caballero de la orden de Calatrava, corregidor de la ciudad de la Plata y villa imperial de Potosí, en la provincia de los Charca

24. A.G.I. QUITO, 211, L. 2, f. 23 v - 24v.

continua de la muerte en sus vidas²⁵. Son los ejemplos de “el Triunfo de la Cruz”, conocido popularmente como “la Canina” de la Semana Santa de Sevilla²⁶, obra realizada por Cardoso de Quirós en 1691, el “paso de la Muerte” de Zaragoza encargado en 1730 por la Hermandad de la Sangre de Cristo²⁷, o el paso también denominado de la muerte en Borja (Aragón). Mientras, en América, se documenta la introducción de una figura similar en la Semana Santa de Lima: “el arquero de la muerte”, una obra escultórica singular²⁸ que ejemplifica en todos los sentidos, —material e intangible—, el mestizaje de las artes, realizada por el escultor mestizo Baltazar Gavilán²⁹.

Por otra parte, el paso alegórico también fue un recurso empleado en la Semana Santa de Orihuela para cerrar la procesión del Santo Entierro de Cristo con la imagen del triunfo de la cruz, tal como ocurre a partir de 1695 con la inclusión en la misma de la excepcional obra del escultor estrasburgués Nicolás de Bussy, la obra conocida popularmente como “la Diablosa”, una pieza que con los mismos elementos representados en los denominados pasos de la Muerte se transforma en su significado y se erige como el estandarte de la redención y en la esperanza de la resurrección con la cruz invicta alzada en los cielos sobre el pecado, el mal y la muerte, variando ostensiblemente el mensaje catequético de la procesión, que finalizaba con la imagen de Cristo muerto, y ahora lo hacía con la victoria del cristianismo.

Aunque este ejemplo solo se encuentra documentado en la Semana Santa de Orihuela, debió ser bastante habitual, tanto en España como en América, en este sentido, es conocida la presencia de un grupo escultórico similar, pero con la imagen añadida de cristo crucificado en la antigua procesión de la Sangre de Cristo de Lima: “... Saca arrastrando fuera del estandarte principal, seis banderas negras, que en las tres llevan los triunfos de Cristo, van los tres enemigos del ánima, mundo,

25. López Plasencia, J. C., “Mors Mortem superávit. Sobre las fuentes iconográficas de una alegoría procesional de la Semana Santa sevillana”, *Tercerol, Cuadernos de Investigación*, nº 14, 2010 - 2011, pp. 49 - 84.

26. Mestre Navas, P. A., *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla*: Del Colegio de San Laureano al de San Gregorio de los Ingleses. Ed. 500, Sevilla, Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla, 2010.

27. Gómez Urdañez, J. L., “La Hermandad de la Sangre de Cristo en la historia”. *Tercerol, Cuadernos de investigación*, 9, 2005, Zaragoza, pp. 75 - 92.

28. Mínguez Cornelles, V., “La muerte arquera cruza el atlántico”, *Semata, Ciencias Sociales e Humanidades*, vol. 24, 2012, pp.149-170.

29. Estos aspectos se trataron de manera más específica en Cecilia Espinosa, M. Ruiz Ángel, G. “La alegoría procesional en el barroco: la diablosa de Nicolás de Bussy”, revista *Atrio*, nº 23, 2017, Universidad Pablo Olavide, Sevilla, pp. 61 - 73.

demonio y carne; y en las otras tres en una la muerte y triunfos de ella, en las otras dos en una tiaras, capelos y mitras, y en la tercera corona y cetros. Llevan en unas andas que cargan ocho, con túnicas negras, un grande y devoto Cristo crucificado, cuya cruz pisa el globo del mundo, y tiene rendidos al demonio, muerte y pecado en forma de una culebra, que causando horror y el Cristo majestad, forman un paso de amor y miedo. Va otra muerte que es osamenta humana en otras andas, con arco, flecha y guadaña, en hombros de Religiosos. En otras va el Santo Lignum Crucis, en hombros de sacerdotes revestidos debajo de palio, y remata la virgen enlutada. Júntense a esta procesión y hacen un cuerpo dos cofradías que van delante, una de Indios oficiales, y otra de negros libres con diferentes bultos y cruces, aunque todos con túnicas negras y escapularios blancos, y un escudo en que está pintado un corazón y un Cristo ...³⁰.

Un extraordinario documento visual sobre como eran las procesiones durante el barroco, en concreto, durante el siglo XVII, son la pareja de lienzos que representan en 1619 la procesión del Santo Entierro del Viernes Santo en Lima (Perú), conservados en la iglesia de Nuestra Señora de la Soledad de la capital limeña. En esta obra denominada “Procesión de Viernes Santo”, se muestra claramente el carácter estamental de la procesión³¹ siguiendo el característico esquema jerárquico español en donde participa toda la sociedad acompañando a Cristo muerto en el marco de la plaza de armas de Lima y precedido por una serie de grupos escultóricos de momentos concretos de la pasión. En la escena, se puede observar la importancia del pendón negro que es acompañado por la nobleza local, —al igual que sucede en las procesiones de la Sangre de Cristo en Aragón—, distintos pasos procesionales, —el enclavamiento, el descendimiento, la piedad—, así como la disposición en ellos de las distintas clases sociales, y el carácter popular de la procesión con la presencia de niños y mujeres como espectadores de la misma.

Mención destacada merece la escena detallada del segundo de los lienzos donde se puede apreciar la función del desenclavamiento en un escenario en el que se encuentran los dos ladrones y la cruz vacía de Cristo, aspecto que refleja que esta escenificación ya había concluido y que la imagen central ya estaba siendo trasladada en un

30. Barriga Calle, I., “La experiencia de la muerte en Lima. Siglo XVII”, *Apuntes*, nº 31, 1992, pp. 81-101.

31. La procesión estaba organizada por la cofradía de la Soledad, fundada en 1571 por cofrades sevillanos.

catafalco a su sepultura, tal como aparece en la obra. En este sentido, y como es habitual, se empleaba un talla articulada³², —el Cristo del Descendimiento—, que se conserva en la actualidad en la iglesia de Nuestra Señora de la Soledad, una joya del patrimonio barroco limeño, encargada el 10 de julio de 1619 por los mayordomos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad al escultor catalán Pedro de Noguera, quien talló una escultura articulada con los brazos móviles y ligera, en el sentido que se vació la cabeza y el torso al objeto de la función que debía desempeñar en la ceremonia del Viernes Santo³³.

La evolución de las procesiones en Lima se puede seguir a través del análisis de la acuarela de Pancho Fierro titulada “Procesión de Semana Santa en Lima” (hacia 1832), un extenso rollo de pergamino de prácticamente cinco metros de longitud, conservada en la *Hispanic Society of America*, e identificada como la procesión del Santo Cristo de Burgos de San Agustín que salía el Jueves Santo. En ella, se aprecia una visión fidedigna del cortejo procesional, además de la propia arquitectura vernácula de la población, que permite situar la escena en su parte izquierda en uno de los portales de la plaza de Armas, mientras en el extremo opuesto se encuentra la esquina con la calle San Agustín, lo que permite ubicar esta escena en la calle Mercaderes, actual cuadra cuatro del jirón de la Unión.

La procesión la encabeza la figura de “el arquero de la muerte”, escultura incorporada a finales del siglo XVII, siguiendo iconografías españolas anteriormente citadas, y que representa en todo su esplendor el mestizaje artístico entre España y Perú. En ella participaban además los grupos escultóricos de “la entrada de Cristo en Jerusalén”, “la Santa Cena”, “la Oración en el Huerto”, “Cristo atado a la Columna”, “la Caída”, “el Enclavamiento” y “el Calvario”, portados a hombros por las clases más populares, —mestizos—, mientras los nobles, caballeros y militares alumbran con sus manuales vestidos con sus mejores galas y acompañados por sacerdotes y religiosos, que presiden la procesión llevando el palio.

32. Sobre la escultura articulada y sus usos véase la obra de Dávila Padilla, Agustín, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México: de la Orden de Predicadores por las vidas de sus varones insignes y casos notables de nueva España. En casa de Ivan De Meerbeque*, 1625.

33. Además de esta talla, también destaca la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, realizada entre la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII, atribuida a la escuela sevillana. No obstante, el análisis visual de la obra denota rasgos de la escuela limeña aunque la iconografía empleada es la propia de las imágenes de la Soledad españolas del siglo XVI, caracterizadas por estar arrodilladas y con las manos entrecruzadas.

Otros detalles de las procesiones de Semana Santa y sus costumbres asociadas fueron pintadas en 1836 por Léonce Angrand entre las que destacan la acuarela “procesión de una cofradía limeña” donde se muestra la importancia del estandarte y de quienes son sus porteadores y acompañantes, representantes de la élite local, principalmente militares ataviados con traje de gala. Este autor también pintó la tradición de pedir limosna por las calles para el sustento de las cofradías, tal como se hacía en España por parte de los mayordomos designados a tal efecto. En su obra “Penitentes pidiendo limosna” se observa como era esta sencilla práctica en donde aparecen un nazareno con un limosnero pidiendo limosna a distintas personas que representan las clases populares de Lima en el siglo XIX.

Tornaviaje: la estética hispanoamericana en la Semana Santa española.

La adopción de las costumbres españolas en América, y significativamente aquellas de carácter religioso derivó, como se ha analizado en los apartados anteriores en un mestizaje artístico, y en general cultural, con la introducción de recursos autóctonos que facilitaban la asimilación por parte de los indígenas de un nuevo universo religioso. Pero estos elementos, en muchos casos estéticos, no quedaron exclusivamente en las escenificaciones pasionarias en tierras americanas sino que algunos de ellos fueron importados a las distintas regiones españolas. Unos de los ejemplos más interesantes en el ámbito de las artes suntuarias vinculadas a hermandades y cofradías de Semana Santa son las cruces que portaban las imágenes que representaban a Jesús Nazareno. Estas piezas artísticas de gran valor simbólico dada la relevancia del elemento que representaban –la vera cruz de Cristo–, fueron confeccionadas con materiales procedentes de América, y en otros casos elaboradas por artistas de las Indias, lo que les confería enorme prestigio y valor en España.

En este sentido, las cruces de nácar y Carey son el mejor ejemplo. En primera instancia, destaca la cruz del Nazareno de la O en Sevilla, una muestra material de las influencias hispanoamericanas en España, y en concreto, de la estética del arte hispanoamericano en la Semana Santa española. La hermandad sevillana confeccionó en 1731 una cruz procesional de Carey y plata diseñada por Domingo Balbuena y ejecutada

por Manuel José Domínguez, platero, y hermano de la O, a partir de una donación de carey por parte del cofrade Julio Reinoso en 1725.

En la Semana Santa de Orihuela, la desaparecida imagen de Nuestro Padre Jesús del Loreto, venerada en una capilla extramuros de la catedral oriolana, conservaba una preciada cruz de procedencia americana que de acuerdo a los inventarios de la cofradía de la que era titular, se guardaba con sumo cuidado, al especificar los documentos que poseía caja y llave: “una cruz grande de madera de la Yndia para Jesús Nazareno con su caja y llave³⁴”. En cuanto a su cronología, el estudio de la elaboración de los distintos inventarios conservados permite establecer una cronología relativa que abarca los años 1705 – 1718. Esta datación es muy interesante pues establece que esta pieza fue traída a la península, y en concreto al sureste español, en fechas muy tempranas si la comparamos con otras piezas singulares de esta tipología.

Pero quizá, la obra más relevante es la cruz novohispana que posee en su ajuar la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia, una obra anónima del siglo XVII que se venera en la iglesia de Jesús en la capital murciana, y que preside la procesión de Viernes Santo en la mañana. Se trata de una cruz de carey con cantoneras de plata e incrustaciones de nácar que representan la atribulación de Cristo. Esta magnífica obra fue realizada en Mérida de Yucatán en el año 1800, según una inscripción grabada en una placa de plata existente en la pieza: “SE FABRICO EN MERIDA DE LLUCATAN A DEVOCIÓN DE DON ANTONIO CANOVAS FAXARDO Y BAJO LA DIRECCIÓN DE N.P.S. FRANCISCO FR. PEDRO TUDELA EL PRIMERO DE LA CIUDAD DE MURCIA Y EL SEGUNDO DE LA DE LORCA POR EL MTRO. CONCHERO GABRIEL UC EN FEBRERO DEL AÑO 1800³⁵”. Como se puede comprobar, además de los datos del encargo por parte de comitentes afincados en Murcia y Lorca, esta inscripción aporta la autoría de la pieza, el maestro conchero Gabriel Uc, así como la cronología y el lugar de fabricación, por tanto, desde donde se importó, Mérida de Yucatán.

34. Archivo Diocesano de Orihuela (en adelante A. D. O). Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Inventario de la cofradía del Santísimo Sacramento (1705 – 1718).

35. Periago Oliver, Francisco José. “Hechuras de Indias: Platería y otras artes suntuarias en Murcia”, *Territorio de la memoria: Arte y patrimonio en el sureste español*, editores María del Albero Muñoz y Manuel Pérez Sánchez, Fundación Universitaria Española, 2014, p. 446.

Esta magnífica pieza fue restaurada en el Museo Salzillo de Murcia durante los años 1998 – 1999. Taracena Peral, Amelia. “Breve informe sobre la cruz de carey de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno”, *Camino Blanco, Arte y Cultura*, 2012, n° 12, pp. 46 -48.

Mención especial merecen los crucificados realizados con la técnica de médula de caña y pasta de maíz que llegaron desde Nueva España³⁶ para competir con la propia escuela sevillana de escultura³⁷, eso sí dulcificados en sus formas y expresiones, alejados del tratamiento cruento de los ejemplos novohispanos que recogían gustos ancestrales prehispánicos³⁸, es decir, la herencia precolombina del culto a los ídolos tarascos realizados en caña de maíz³⁹, —elemento básico y sagrado⁴⁰—, unas esculturas ligeras, —dioses muebles—, que se llevaban a las guerras como elemento protector o de intimidación frente al enemigo⁴¹, tal como señala el agustino Fray Matías Escobar en su obra *Américana Thebaida*: “Convirtieron a estos oficiales Liçipos de aquella Gentilidad... las mismas cañas que habían sido y dado materia para la idolatría, esas mismas son hoy de materia que se hacen devotos crucifijos...”⁴².

Entre los distintos ejemplares conservados en España⁴³ sobresalen el Cristo crucificado de Lerma (Burgos), el Cristo de Santa María de Vitoria - Gasteiz (Álava) y el Cristo de la Buena Muerte de Gran Canaria (Gran Canaria), aunque para este estudio destacaremos aquellos que fueron directamente destinados a las procesiones de Semana Santa como son el Cristo de Zacatecas, una donación del indiano Andrés de Mesa⁴⁴, a la cofradía de la Vera Cruz de Montilla, en 1576, el Cristo de la Sangre de Lucena (s. XVI), o el Cristo de Gracia de Córdoba, —popu-

36. La llegada de escultura ligera con caña de maíz está documentada ampliamente durante todo el siglo XVI, con fines procesionales destaca su adopción por parte de las cofradías de la Vera Cruz.

37. En este sentido, destacó la familia de escultores de caña de maíz De la Cerda, que como señalan fuentes contemporáneas fueron afamados en toda Europa: “... Y sino díganlo, las esculturas de Los Cerdas cuyo primor en alas de la fama llegó primero a gozar de la estimación de toda la Europa...”. Estrada Jasso, A., *Imágenes en caña de maíz*, San Luis Potosí 1996, p. 14.

38. García Abásolo, A. *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña* Córdoba, Cajasur Publicaciones, 2001.

39. Sobre esta temática véase Sánchez-Ruiz, J. *Los nuevos dioses del maíz*. Tesis doctoral, 1998, Universidad de Granada.

40. Portal, M. *El maíz, grano sagrado de América*. Ed. de Cultura Hispánica, Madrid, 1970.

41. Luft, E., “Las imágenes de caña de maíz de Michoacán”, en *Artes de México*, 153, 1972.

42. Castro Gutiérrez, F., “Eremitismo y mundanidad en la Americana Thebaida de Fray Matías de Escobar”, en *Estudios de Historia Novohispana*, 9, 1987, pp. 147-157.

43. Amador Marrero, Pablo Francisco. *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI y XVII*, tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012.

44. Jiménez Barranco, Antonio Luis. “El Santo Cristo de Zacatecas, una imagen entre dos mundos. Semilla de la fe de la vieja Europa y fruto del arte colonial de nueva España”, *Tercerol, Cuadernos de investigación*, nº 12, 2005, pp. 135 - 150.

larmente conocido como “el esparraguero”, y entre las imágenes de cristo yacente sobresalen “el señor difunto de Icod de los Vinos” en Tenerife, —obra realizada en 1587 en Yucatán—, o “el Señor de la Cama” en Jaca, —interesante talla realizada con pólipos de coral en la estructura y modelada con la pasta del polvo del coral—⁴⁵.

Es interesante la aceptación en las procesiones de Semana Santa de imágenes tan alejadas estéticamente de la escultura policroma española, desproporcionadas y deformes en algunos casos, e imperfectas desde el concepto de belleza occidental, aspectos que no fueron óbice para que las cofradías pasionarias las introdujeran en sus cortejos procesionales y cambiarán en muchas poblaciones la estética de la figura principal de la procesión, sin duda motivado por el prestigio que alcanzaron estas sencillas esculturas indianas en suelo español, y por la propia devoción que despertaban.

A modo de conclusión

La llegada de los españoles al Nuevo Mundo derivó en la implantación paulatina de sus costumbres, significativamente las religiosas, que fueron instrumento de evangelización indígena. En este sentido, la máxima expresión de la religiosidad popular en España, las procesiones de Semana Santa, donde las ordenes religiosas tenían especial protagonismo como fue el caso de los franciscanos, arraigó de forma muy temprana en territorios novohispanos, tal como se ha podido atestiguar en este trabajo con la documentación de procesiones de disciplinantes en la segunda mitad del siglo XVI, caracterizadas por la gran participación popular y la implicación de la población india.

La evolución de estas manifestaciones pasionarias en España a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, principalmente la transición de las procesiones de sangre y penitencia a cortejos catequéticos y narrativos, se produjo también tanto en el ámbito territorial novohispano como en el virreinato de Perú, ejemplo sin equivoco de la adopción de las expresiones sociales y religiosas españolas en suelo americano, donde se dieron las mismas problemáticas, —rechazo a las procesiones nocturnas o a las prácticas exacerbadas de penitencia—.

45. García de Paso Remón, Alfonso. “Consideraciones sobre el Cristo de la Cama de Jaca, obra de arte novohispano”, *Terceiro, Cuadernos de investigación*, nº 12, 2005, pp. 107 - 117.

Estos préstamos culturales y sociales no se dieron en una sola dirección sino que hispanoamericana y sus artistas influirán notablemente en las procesiones de Semana Santa en España, en primer lugar, a partir de la segunda mitad del quinientos con la introducción de escultura ligera con caña de maíz o en coral, y posteriormente, con mejoras estéticas en las cruces de nácar y carey de los nazarenos que variaron sorprendentemente la estética de la procesión barroca y rococó en distintos lugares de la geografía peninsular.